

Capítulo cinco

Películas documentales, experimentales y animadas

Los tipos básicos de cintas se muestran como alternativas distintas. Casi siempre distinguimos al documental de la ficción, a las películas experimentales de la “corriente principal”, y a la animación de la acción viva. En todos los casos anteriores realizamos suposiciones respecto de cómo se eligió o dispuso el material que va a filmarse, cuándo se efectuó el rodaje, y cómo pensaron los directores que el trabajo terminado influiría en el espectador. El capítulo 3, sobre la forma narrativa, tomó sus ejemplos del cine de ficción y de acción viva. Ahora es posible ir a explorar otros importantes tipos de películas.

DOCUMENTAL

Antes de ver una película casi siempre tenemos alguna idea sobre si es un documental o una obra de ficción.

¿Qué es un documental?

El propósito del documental es presentar información real sobre el mundo fuera del cine. Por ejemplo, *Primary* nos exhorta a que la consideremos un recuento verdadero sobre la campaña de John F. Kennedy y Hubert Humphrey para ganar la nominación presidencial demócrata en 1960 (figura 5.1). Con frecuencia los documentales se contrastan con la ficción.

¿Qué justifica nuestra consideración de que una película es un documental? En primer lugar, un documental casi siempre viene etiquetado como tal y eso nos lleva a asumir que las personas, los lugares y los acontecimientos no sólo existen sino que son reales, y que la información presentada sobre ellos es fidedigna.

Al cumplir con su propósito de ofrecer información real, un documental utiliza muchos recursos. El director puede filmar los sucesos tal como ocurrieron, como lo hicieron los camarógrafos al filmar las campañas demócratas en *Primary*; un documental también ofrece otro tipo de información, el director quizá proporcione gráficos, mapas u otras ayudas visuales; además, el director del documental pone en escena ciertos acontecimientos para que la cámara los registre.

Vale la pena detenerse en este último punto. Algunos espectadores tienden a sospechar que un documental no es confiable si manipula los sucesos que se filman. Es verdad que, muy a menudo, el director del documental filma un evento sin guión ni recreación. Por ejemplo, al entrevistar a un testigo ocular casi siempre el documentalista controla el sitio donde se coloca la cámara, lo que se está enfocando, etcétera; asimismo controla la edición final de las imágenes, aunque no le dice al testigo qué decir ni cómo actuar, y quizá no tenga ninguna opción sobre la disposición del escenario y de la iluminación.

Sin embargo, los espectadores y los directores consideran legítima cierta recreación en un documental, si sirve al objetivo principal de ofrecer información real.



Figura 5.1 John F. Kennedy saluda a una multitud de Wisconsin en *Primary*.

“Existen muchas etapas intermedias desde el rodaje hasta la proyección pública: desarrollo, impresión, edición, comentarios, efectos de sonidos, de música. En cada fase el efecto de la toma puede cambiarse, pero el contenido básico debe estar en la toma desde el principio.”

Joris Ivens, director de cine documental.

Suponga que usted filma las rutinas diarias de un granjero, podría pedirle que camine hacia el campo para encuadrar una toma que muestre la granja completa. De igual manera, el camarógrafo, que es la figura central en el documental de Dziga Vertov, *Man with a Movie Camera*, es evidentemente representado por la propia cámara de Vertov (figura 5.2).

En algunos casos la recreación aumenta el valor del documental. Humphrey Jennings hizo *Fires Were Started* para mostrar el bombardeo alemán a Londres durante la Segunda Guerra Mundial. Incapaz de filmar bajo las incursiones aéreas, Jennings encontró un grupo de edificios desocupados y en ruinas, y los incendió; después filmó a los bomberos cuando luchaban contra el fuego (figura 5.3). Aunque se recreó el evento, los bomberos, auténticos, que participaron lo juzgaron como una descripción real de los desafíos que enfrentaron bajo el bombardeo alemán. De manera semejante, después de que las tropas aliadas liberaron el campo de concentración de Auschwitz, casi al final de la Segunda Guerra Mundial, el camarógrafo de un noticiero congregó un grupo de niños y les pidió que descubrieran sus brazos para que mostraran los números de prisionero que tenían tatuados. Esta disposición de una acción, sin lugar a dudas, refuerza la confiabilidad del filme.

Reorganizar los eventos para la cámara, entonces, no necesariamente implica ubicar la película en el reino de la ficción. Sin tener en cuenta los detalles de su producción, la cinta documental nos pide que consideremos como fidedigna la información que presenta sobre el tema; incluso si el director pide al granjero esperar un momento mientras el camarógrafo encuadra la toma, la película sugiere que la visita matutina del granjero al campo forma parte de su rutina del día y dicha sugerencia se vuelve confiable.

Como género cinematográfico los documentales se presentan como fidedignos; aunque tal vez algunos no lo demuestren. A lo largo de la historia del cine muchos documentales se consideraron imprecisos. Una controversia involucró *Roger and Me* de Michael Moore. El filme presenta, con secuencias que van de lo sensiblero a lo absurdo, la respuesta de los habitantes de Flint, Michigan, a una serie de despidos en las plantas de la General Motors, durante los años ochenta. Gran parte de la cinta muestra los infructuosos esfuerzos del gobierno local para reactivar la economía de la región. Ronald Reagan llega al lugar, un evangelista de la televisión sostiene una reunión masiva y funcionarios públicos lanzan costosas campañas para edificios nuevos; incluso se supone que AutoWorld, un "parque temático cubierto", atraerá turistas a Flint.

Nadie discute que todos esos acontecimientos hayan ocurrido; pero la controversia surgió cuando los críticos señalaron que *Roger and Me* hace que el público crea que los sucesos ocurrieron en el orden en que se presentan. Ronald Reagan llegó a Flint en 1980, el evangelista de la televisión, en 1982; AutoWorld abrió sus puertas en 1985. Tales sucesos no pudieron haber ocurrido en respuesta a los cierres de la planta que se muestran al inicio de la película, porque los cierres empezaron en 1986. Moore alteró la cronología real, señalaron los críticos, para hacer que el gobierno de la ciudad apareciera como inepto.

La defensa de Moore se discute en "Notas y preguntas" al final de este capítulo. Para nuestros propósitos el meollo está en que los críticos denunciaron su película por presentar información no confiable. Aun cuando tal acusación fuera verdadera, sin embargo, *Roger and Me* no se convertiría en una obra de ficción. Un documental no confiable aun es un documental; así como existen historias de noticias inexactas y engañosas, también hay documentales del mismo cuño.

Un documental toma una posición, declara una opinión y defiende una solución a cierto problema. Como veremos, los documentales a menudo utilizan la forma retórica para persuadir a un público; pero, de nuevo, tan sólo por tomar una posición un documental no se vuelve ficción. Para persuadirnos, el director ordena la evidencia, y ésta se presenta en lo subsecuente como verdadera y confiable. Un documental puede tener una fuerte carga ideológica; pero en tanto que documental aún se pre-

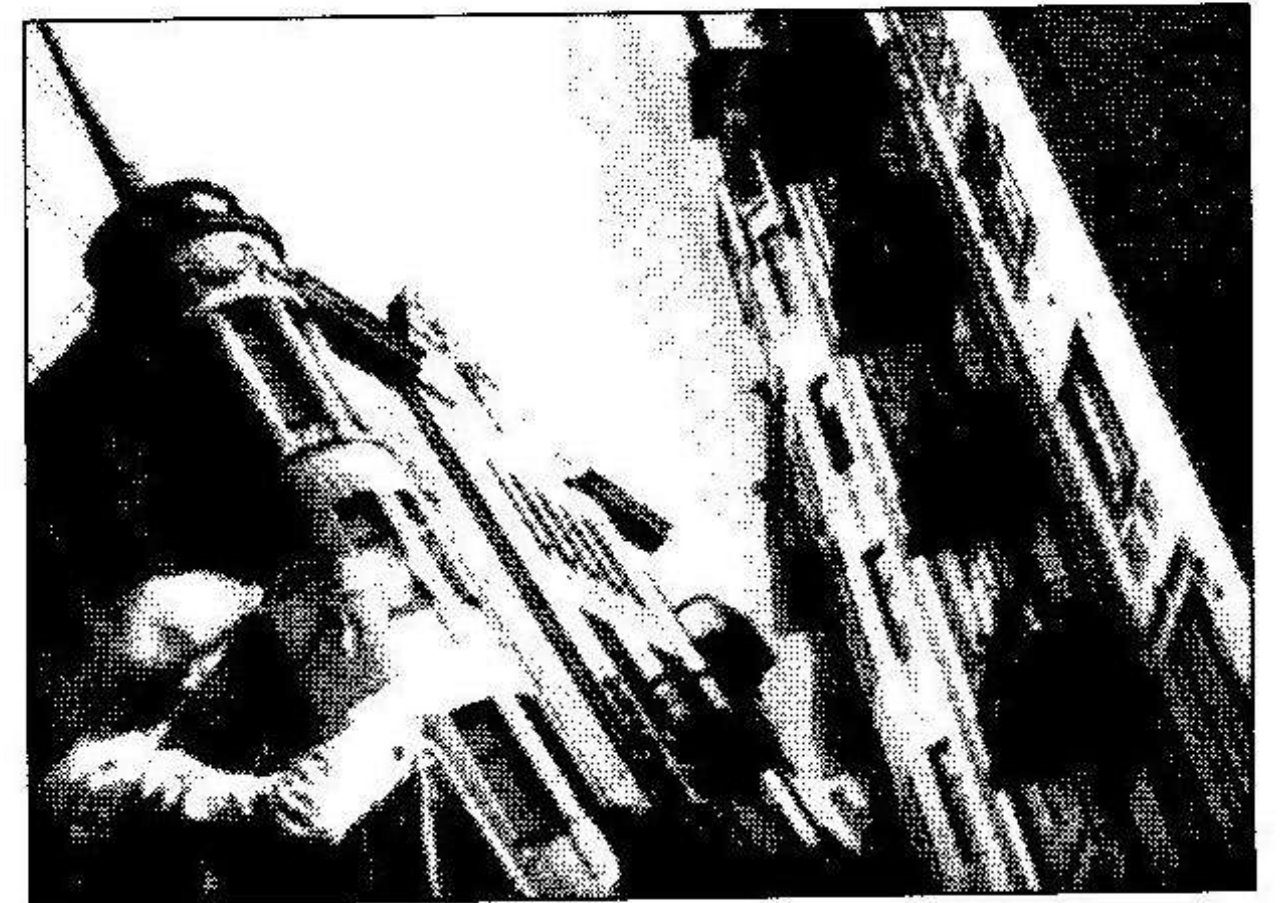


Figura 5.2 Aunque la figura central de *Man with a Movie Camera* es un camarógrafo real, sus acciones fueron recreadas.



Figura 5.3 Un incendio provocado para la filmación de *Fires Were Started*.

NO IMPURTA QUE
NO SEA VERDAD,
SIGUE SIENDO UN
DOCUMENTAL



Figura 5.4 Tira de viejo documental con trajes de protección incorporados en *The Atomic Cafe*.

senta como fuente de información fidedigna sobre su tema. *Roger and Me* ofrece una crítica a las políticas sociales, y las críticas se presentan basadas en los hechos.

Tipos de documental

Los espectadores reconocen con prontitud las clases de documentales. Un tipo común es la *compilación*, que se produce ensamblando imágenes provenientes de archivo. *The Atomic Cafe* compila filmes sobre noticieros y cintas educativas para sugerir cómo la cultura estadounidense de los años cincuenta reaccionó ante la proliferación de armas nucleares (figura 5.4). La *entrevista* registra testimonios sobre acontecimientos o movimientos sociales. *Word is Out* en gran medida consiste de entrevistas con homosexuales que comentan sus vidas.

El documental tipo *cine directo* enfoca un suceso “como pasa”, con interferencia mínima del director. El cine directo emergió durante los años cincuenta y sesenta cuando las cámaras y los equipos de sonido portátiles estuvieron disponibles y facilitaron la realización de películas como *Primary*, para rastrear un evento cuando ocurre. Por esta razón, tales documentales son también conocidos como *cinéma-vérité*, término francés para “cine realista”. Un ejemplo es *Hoop Dreams* que va detrás de dos aspirantes a jugadores de básquetbol durante su vida en la preparatoria y la universidad.

Con mucha frecuencia, un documental comprende varias de estas opciones a la vez. Una cinta puede mezclar escenas de archivo, entrevistas y material tomado donde ocurre el suceso, como lo hacen *Roger and Me*, *Harlan County, U.S.A.* e *In the Year of the Pig*. Este formato de documental “híbrido” también resulta común en el periodismo televisivo.

Como los filmes de ficción, los documentales también tienen sus propios géneros. Un tipo común es el documental sobre la naturaleza, como *Microcosmos*, que usó lentes de amplificación para explorar el mundo de los insectos. El formato Imax ha producido numerosos documentales sobre la naturaleza como *Everest* y *Galapagos*. Con equipo cada vez más accesible, discreto y ligero, el documental de semblanza también se ha multiplicado en los años recientes. Tales filmes se enfocan en escenas de la vida de una persona célebre. Terry Zwigoff filmó las excentricidades del caricaturista *underground* Robert Crumb y su familia en *Crumb*. En *The Cruise* Bennett Miller trabajó sólo (sin elenco ni personal) para describir la vida de un estrambótico guía de turistas en Nueva York.

Los límites entre el documental y la ficción

En contraste con el documental, suponemos que una obra de ficción presenta seres, lugares o hechos imaginarios. Damos por sentado que Don Vito Corleone y su familia jamás existieron, y que sus actividades, como se describen en *The Godfather*, nunca sucedieron. La madre de Bambi realmente nunca fue herida por el disparo del cazador, puesto que Bambi, su madre y otros personajes del bosque son seres imaginarios.

Si una película es de ficción, no significa que esté completamente desligada de la realidad. En primer lugar, no todo lo que se muestra o se sugiere en una obra de ficción necesita ser imaginario. *The Godfather* alude a la Segunda Guerra Mundial y a la construcción de Las Vegas, ambos hechos históricos; tiene lugar en la ciudad de Nueva York y en Sicilia, lugares reales. No obstante, los personajes y sus actividades permanecen en la ficción, con la historia y la geografía que proporcionan un contexto para los elementos creados.

Las cintas de ficción se unen a la realidad de otra manera: a menudo formulan un comentario sobre el mundo real. *Dave*, sobre un presidente de Estados Unidos imaginario y su administración corrupta, critica a la clase política contemporánea. En 1943 algunos espectadores tomaron *Day of Wrath* de Carl Dreyer, un trabajo sobre

la cacería de
elada prote-
tema, la car-
mente preser-

A veces
siciones resp-
tis, los cual-
producción c-
tomas se escr-
faga a quien-
de la acción-
agentes no i-
de firma a V-
ra 5.5).

Dicha si-
cuando cons-
basan en he-
gráficas” bos-
te documen-
naciones in-
películas no-
en nuestras
totalmente y
En *The Stra*
Farnsworth.
pasadas en h-
la historia m-

A veces
dos no se di-
rían tomas c-
puede incorp-
de noticieros
que presenta
aporta el asu-
para repeler
casi complet-
America de
sentar una co-
y controlan-
y el meollo
cómo tomar-

Como p-
líneas que s-
Mitchell Blo-
público casi
dureza del c-
revela que l-
de Block er-
fomentan en

La may-
“simula-doc-
tan las conv-
que crea que
This Is Spin
balinas sobr-

ofrece una
echos.

es. Un tipo
enientes de
ativas para
ante la pro-
onios sobre
consiste de

nterferencia
a y sesenta,
ibles y faci-
nto cuando
no *cinéma-*
ms que va
reparatoria

opciones a
rial tomado
U.S.A. e *In*
a común en

opios géne-
osmos, que
rmato Imax
t y *Galapo-*
tal de sem-
se enfocan
excentrici-
mb. En *The*
r la vida de

senta seres,
e y su fami-
Godfather,
disparo del
seres ima-

ligada de la
na obra de
a Mundial y
a ciudad de
actividades
un contexto

formulan un
Unidos ima-
poránea. En
abajo sobre

la cacería de brujas y los prejuicios durante el siglo xvii en Dinamarca, como una velada protesta contra los nazis que en ese momento ocupaban el país. A través del tema, la caracterización y otros medios, una película de ficción directa o indirectamente presenta ideas sobre el mundo exterior al filme.

A veces la respuesta que damos a la cinta de ficción se forma por nuestras suposiciones respecto de cómo fue hecha; el filme de ficción más común *recrea* sus eventos, los cuales se diseñan, planean, ensayan y filman una y otra vez. El modelo de producción de estudio se ajusta bien para crear cintas de ficción, permite que las historias se escriban y la acción se organice hasta que lo capturado en la cámara satisfaga a quienes toman decisiones. De igual manera, en las obras de ficción los agentes de la acción se describen y reflejan por la intervención de un intermediario, dichos agentes no son fotografiados directamente (como en un documental). La cámara no filma a Vito Corleone sino a Marlon Brando quien representa al mafioso (**figura 5.5**).

Dicha suposición sobre cómo se realizó la película casi siempre viene a la mente cuando consideramos filmes históricos o biografías. *Apolo 13* y *Schindler's List* se basan en hechos reales; mientras que *Malcolm X*, *Heart Like a Wheel* y otras "biografías" bosquejan episodios en las vidas de personas con existencia real. ¿Se trata de documentales o de películas de ficción? En los hechos la mayoría de estas producciones incorpora personajes, discursos o acciones ficticios; pero aun cuando las películas no se alteren con archivos de esta manera, siguen siendo ficción de acuerdo con nuestras suposiciones respecto de cómo se realizaron. Sus eventos se recrean totalmente y los agentes históricos se bosquejan a través del papel de los actores. En *The Straight Story* de David Lynch, la persona que se filma es el actor Richard Farnsworth, no el Alvin Straight original. Como las obras teatrales o las novelas basadas en hechos de la vida real, el cine histórico y biográfico transmite ideas sobre la historia mediante representaciones ficticias.

A veces, sin embargo, por la forma en que se produjeron las imágenes y los sonidos no se distinguiría entre una película de ficción y un documental. Ambos incluirían tomas organizadas de antemano o eventos recreados; mientras que la ficción puede incorporar material no recreado. Algunas películas de ficción incluyen partes de noticieros para sostener sus historias. *Invaders from Mars* incluye cinta auténtica que presenta al ejército y la marina preparándose para la batalla; pero el contexto aporta el asunto ficticio de que las fuerzas armadas de Estados Unidos se preparan para repeler un ataque marciano. Algunos directores realizaron películas ficticias casi completamente a partir de documentales. *Tribulation 99: Alien Anomalies under America* de Craig Baldwin utiliza partes extensas de noticieros en su intento por presentar una conspiración, que involucra a alienígenas espaciales que viven en la tierra y controlan la política internacional. Como con el documental, el propósito general y el meollo de la ficción —presentar acciones y sucesos imaginarios— determina cómo tomaremos incluso el documental visto dentro de sí.

Como podría esperarse, en ocasiones los realizadores intentan desvanecer las líneas que separan al documental de la ficción. Un ejemplo notorio es *No Lies* de Mitchell Block, que presenta una entrevista con una mujer que ha sido violada. El público casi siempre se perturba con el recuento emocional de la mujer y con la dureza del director fuera de pantalla al cuestionarla. Un crédito final, sin embargo, revela que la película se escribió y que la mujer era una actriz. Parte del objetivo de Block era mostrar cómo la imagen y el sonido de un documental *cinéma-vérité* fomentan en los espectadores el pensamiento acrítico sobre lo que se les muestra.

La mayoría de los documentales apócrifos —un género a menudo llamado "simula-documental"— no son serios. Este tipo de producciones con frecuencia imitan las convenciones de los documentales, pero no intentan engañar al público para que crea que les están presentando sucesos o personas reales. Un ejemplo clásico es *This Is Spinal Tap* de Rob Reiner, que toma la forma de un documental tras bambalinas sobre una banda de rock totalmente ficticia. Antes de su estreno, *The Blair*



Figura 5.5 Marlon Brando como *The Godfather*.



Figura 5.6 *Forrest Gump*: Las imágenes generadas por computadora le permiten al héroe conocer al presidente Kennedy.

Witch Project se promovió en Internet como si fuera un documental de tres cineastas aficionados que desaparecieron mientras investigaban los informes sobre una bruja. Cuando la película salió, muchas personas se descontrolaron, no sabían si tenían que considerarla ficción o no.

Una cinta podría fusionar el documental y la ficción de otras maneras. Para *JFK*, Oliver Stone insertó recopilaciones de archivo histórico a lo largo de escenas donde los actores representaban a figuras históricas como Lee Harvey Oswald. Stone también recreó y filmó el asesinato de Kennedy a manera de un pseudodocumental. Después intercaló este material con película genuina de archivo, creando constante incertidumbre sobre qué fue lo que se recreó y qué lo que se filmó espontáneamente. Un ejemplo aun más extremo es *Forrest Gump*, que utiliza efectos especiales para permitirle a su héroe encontrarse con John F. Kennedy, Lyndon Johnson y Richard Nixon (figura 5.6).

The Thin Blue Line de Errol Morris, una investigación documental sobre asesinato, mezcla entrevistas y material de archivo con episodios realizados por actores. Las secuencias, lejos de ser desgastadas recreaciones de programas de televisión de nota roja, se toman con un trabajo de cámara suave, iluminación de efecto dramático y colores vibrantes (lámina de color 2). Algunas de estas secuencias recreadas dramatizan versiones alternativas de testigos sobre cómo sucedió el crimen. El resultado es una película que no sólo busca identificar al asesino real, sino también formular preguntas respecto de cómo se entremezclan la realidad y la ficción.

Tipos de forma en películas documentales

Muchos documentales se organizan como narrativa, al igual que el cine de ficción. *Memphis Belle* —sobre la Segunda Guerra Mundial— de William Wyler sigue el curso de un ataque sobre Alemania, visto en gran parte desde el interior de un bombardero B-17. Hay, sin embargo, otros tipos no narrativos del filme documental. Podría pensarse que una película brinda información en una forma simple y por ende gira en torno de lo que llamamos **forma categórica**. O quizá el director querría desarrollar un argumento que convenza de algo al espectador. En tal caso la película utiliza la **forma retórica**. Examinemos cada uno de ellos.

Forma categórica. Las *categorías* son agrupaciones que crean los individuos o las sociedades para organizar su conocimiento del mundo. Algunas categorías se basan en la investigación científica y a menudo intentarán considerar exhaustiva-

tema
sistema
La
estados
de m
munda
según
1987,
socio
munda
impres
munda
gomas
lamin
fu

Si
munda
organiza
lamin
nacion
de suces
munda
tema

Una
Referen
Berlin
Referen
Dentro
gación
de p
de p
de p

La p
document
segunda
De man
sue que
signarán

En la
uran sim
sonal a p
especies
mos mon
un patrón
en lugar
a tensión
en la secu
mpera la
enfátizar l

Debic
a riesgo
depende
satisfarán
presentar

Por ej
casual pa
Olimpicos
para la bell

mente toda la información disponible. Por ejemplo, los científicos desarrollaron un sistema detallado para clasificar cada animal y planta conocidos en género y especie.

La mayoría de las categorías que usamos en nuestra vida diaria son menos estrictas, menos claras y menos exhaustivas. Tendemos a agrupar las cosas alrededor de nosotros con base en el sentido común, en un enfoque práctico o en determinada ideología. Por ejemplo, comúnmente no clasificamos a los animales que vemos según su género y su especie; más bien usamos categorías amplias como "domésticos", "salvajes", "de granja", "del zoológico", etcétera. Tales agrupaciones no son lógicamente exclusivas o exhaustivas (en varios casos, algunos animales podrán ajustarse a la mayoría o en todas esas categorías); aunque son útiles para nuestros propósitos cotidianos. Asimismo, las categorías que se basan en ideologías rara vez aplican una lógica estricta; por ejemplo, las sociedades no caen naturalmente en categorías tales como "primitivas" o "avanzadas", pues son agrupaciones que se desarrollaron fuera de conjuntos de creencias complejos y quizás no resistan el escrutinio.

Si un director de cine documental quiere llevar un poco de información sobre el mundo al público, las categorías y las subcategorías proporcionarían una base para organizar la estructura de la película. Un documental sobre las mariposas podría utilizar la clasificación científica, presentando un tipo de mariposa y brindando información sobre sus hábitos, y después mostrar otra, con más información, y así en lo sucesivo. De manera semejante, una bitácora de viaje sobre Suiza ofrecería una muestra de sitios de interés y costumbres locales. A menudo las categorías escogidas resultarán simples, dando por hecho que el público las reconocerá con facilidad.

Un documental clásico organizado en categorías es *Olympia*, Parte 2, de Leni Riefenstahl, realizado en 1936 como un testimonio de los Juegos Olímpicos de Berlín. Su categoría básica la forman los Juegos Olímpicos, como un suceso que Riefenstahl tuvo que condensar y presentar en filmes con duración de dos horas. Dentro de tales películas, los juegos se dividen en subcategorías: pruebas de navegación, de pista, etcétera. Más allá de esto, Riefenstahl crea un tono general y destaca el esplendor y la cooperación internacional implícita en la participación.

La película en categorías a menudo empieza identificando su tema. Nuestros documentales sobre viajes empezarían con un mapa de Suiza. Riefenstahl inicia la segunda parte de *Olympia* con atletas que trotan y después fraternizan en las villas. De manera que no se diferencian por los deportes en que cada uno se especializa, sino que sólo se observan como participantes en los Juegos. Después ciertos sucesos asignarán a los atletas a sus pruebas.

En la presentación por categorías, los modelos de desarrollo casi siempre resultarán simples. El filme podría ir de pequeño a grande, de local a nacional, de personal a público, etcétera. La cinta sobre mariposas, por ejemplo, empezaría con las especies más pequeñas e iría paulatinamente hasta las grandes, o podría ir desde los tipos monótonos hasta los coloridos. Riefenstahl organiza *Olympia* de acuerdo con un patrón ABA a gran escala. La primera parte se centra en los Juegos como tales, en lugar de en la competencia entre atletas y países. Después cambia para mostrar la tensión más dramática, enfocándose en el éxito o fracaso de atletas. Por último, en la secuencia acuática final, de nuevo no existe diferencia entre los participantes e impera la sutil belleza de la prueba. Así, Riefenstahl alcanza su objetivo temático de enfatizar la cooperación internacional inherente en los Juegos Olímpicos.

Debido a que la forma en categorías tiende a desarrollarse en maneras simples, el riesgo es aburrir al espectador. Como la progresión de segmento a segmento depende mucho de la repetición ("Y aquí otro ejemplo..."), nuestras expectativas se satisfarán con facilidad. El desafío del director que emplea esta forma consiste en presentar variaciones a las que ajustemos nuestras expectativas.

Por ejemplo, el director elige una categoría que es excitante, amplia o bastante inusual para presentar diversas posibilidades que estimulen el interés. Los Juegos Olímpicos poseen un drama innato porque involucran la competencia y un potencial para la belleza gracias a la manera en que se filma el desempeño de los atletas. Para la

película que constituirá nuestro ejemplo principal, *Gap-Toothed Women*, Les Blank eligió una categoría bastante rara, la cual genera mucho interés y es tan amplia que diferentes tipos de mujeres podrían ajustarse a ella. De manera que las entrevistas con ellas cubren diversos puntos de vista.

Otra manera en que el director mantiene nuestro interés de un segmento a otro consiste en emplear algunas técnicas de filmación. Nuestra película sobre mariposas podría centrarse en ofrecer información sobre las clases de insectos; pero quizá también aprovecharía los colores y las formas de varios ejemplos para agregar interés visual abstracto. La secuencia acuática al final de *Olympia* es famosa por ser una secuencia deslumbradora de imágenes de buzos filmados desde todos los ángulos.

Por último, la película con categorías mantiene el interés mezclando otros tipos de formas. Mientras el filme se organiza alrededor de su categoría, puede insertar narrativas a pequeña escala. En cierto punto *Olympia* se enfoca en un atleta, Glen Morris, y lo sigue a través de las etapas de su disciplina, porque era un atleta desconocido que inesperadamente ganó el decatlón. De manera similar, un director tomaría una postura respecto de su tema e intentaría mantener una ideología sobre él al incorporar un elemento retórico en el filme. Veremos que Les Blank insinúa el hecho de que la separación entre los dientes se considere como un defecto que refleja un prejuicio social respecto de lo que constituye la belleza.

La forma categórica es simple en principio, pero los realizadores llegan a usarla para crear filmes complejos e interesantes, como lo demuestra *Gap-Toothed Women*.

Un ejemplo de forma en categorías: *Gap-Toothed Women*

“La historia del cine ha consistido en retratar cuestiones extraordinarias, y nadie ha sentido esa confianza al mirar la vida misma y encontrar lo extraordinario en lo ordinario.”

Albert Maysles, director de cine documental

Desde los años sesenta Les Blank ha trabajado en documentales modestos y personales. Éstos a menudo son observaciones sobre un tema, tal como lo percibe una amplia variedad de gente, como en su *Garlic Is as Good as Ten Mothers*. Algunas películas de Blank utilizan esta organización de maneras originales que demuestran qué tan entretenido y provocador puede ser este simple enfoque.

En su título, *Gap-Toothed Women* (1987) anuncia su categoría principal de manera directa. La cinta versa sobre el original tema de mujeres que tienen espacios entre sus dientes, consiste principalmente de entrevistas cortas con mujeres que describen sus opiniones y experiencias. Aunque Blank se abstiene de formular abiertamente un comentario sobre su tema, la exploración del filme acerca del supuesto defecto físico termina implicando un enfoque amplio sobre las estrechas visiones de la sociedad sobre la belleza.

En *Gap-Toothed Women* los créditos iniciales anuncian que se trata de “una película de Les Blank, Maureen Gosling, Chris Simon y Susan Kell”. Aunque Blank concibió la obra y fue su productor, director y camarógrafo, colaboró con su pequeño equipo: con Simon como productor asociado, con Gosling como editor y con Kell como director asistente; los tres trabajaron como técnicos de sonido. El resultado es un conjunto de entrevistas informal y bastante relajado que progresa gradualmente en un patrón distinto.

Desde su presentación inicial la cinta se mueve a través de diversas actitudes sociales, tanto positivas como negativas, hacia las mujeres con los dientes muy separados. Al final, el hecho de tener dicha peculiaridad se asocia con mujeres creativas y dinámicas. Podemos segmentar *Gap-Toothed Women* en estas partes:

1. Una secuencia antes de los créditos que presenta a las mujeres con separación interdental
2. Un segmento de los créditos con una cita de Chaucer
3. Algunas explicaciones genéticas y culturales para las separaciones

4. C
5. P
6. E
- C. C

Estos segn
de revistas

Simul
muerte un
vista). La i

figura 5.7
cómo sus p
senta un es
una morde
“Mi firma.

Blank
los dientes
mientos a
una mujer.
refuerza el
completa.

El pró:
en un jardí
todavía má
sujetos hac

Durant
blanca (fig
dentales co
de Bath su
dientes, a d
Este epígra
tiempo. Es
por el cami
mística, así
decir. La Es

El terco
ficado que
nan que tan
mos que es
res hablan c
que su madi
de que algu

Este se
específicam
Una joven a
mujeres cor
un pequeño
amor en un
el mito? ¿O
separacione
película pre
popular con
las ideas res

4. Cómo la cultura estadounidense estigmatiza los huecos entre los dientes y se esfuerza para corregirlos o ajustarlos
 5. Profesiones y creatividad
 6. Epílogo: los huecos y la vida
- C. Créditos

Estos segmentos se resaltan con canciones, así como con imágenes fijas de portadas de revistas y fotografías que comentan sobre el tema de las entrevistas.

Simultáneamente a la cita mencionada, se escucha el sonido de alguien que muerde una manzana: un sonido extraño que pronto se explica (en la primera entrevista). La imagen de apertura es un acercamiento sorprendente a la boca de una mujer (**figura 5.7**) cuando ella recuerda haberse hecho cargo del cuidado de sus hermanos y cómo sus padres la descubrían cuando daba mordidas a dulces prohibidos. Ella presenta un espacio amplio entre sus dientes, y un acercamiento a una manzana indica una mordedura (**figura 5.8**). La voz de la mujer se refiere a la “pista” de sus padres: “Mi firma, que era la marca de mis dientes.”

Blank establece con humor la categoría del filme, y logra que el hueco entre los dientes se vuelva distintivo y personal: una “firma”. Una serie rápida de acercamientos a cinco bocas sonrientes concluye con una toma de la cabeza completa de una mujer. Todas tienen huecos y se acompañan por música folclórica de arpa que refuerza el tono alegre. Así, se establece rápidamente la categoría para la película completa.

El próximo segmento cambia a tomas más lentas de una mujer que toca un arpa en un jardín. El tono agradable y ligero de este segmento al final hará eco con otro, todavía más animado, trozo musical. Entre tanto, la cinta explora las actitudes de los sujetos hacia los espacios en sus dientes.

Durante la ejecución de la arpista, el título del filme aparece en letra manuscrita blanca (**figura 5.9**), que evoca el testimonio de la mujer inicial sobre sus huecos dentales como “mi firma”. El título lleva a un epígrafe sobrepuesto: “‘La Esposa de Bath supo mucho respecto de vagar por el camino. Ella tenía huecos entre los dientes, a decir verdad.’ Geoffrey Chaucer, *Los cuentos de Canterbury*, 1386 d.C.” Este epígrafe sugiere que la categoría principal del filme se originó hacía ya mucho tiempo. Es más, la asociación de Chaucer de tener huecos entre los dientes y “vagar por el camino”, junto con su agregado de “a decir verdad”, suena vagamente eufemística, así que probablemente estemos intrigados acerca de lo que Chaucer quiso decir. La Esposa de Bath volverá como un motivo principal.

El tercer segmento del filme explica de dónde provienen los huecos y el significado que se les asignaba. En un grupo de entrevistas cortas tres mujeres mencionan que también otros miembros de su familia tenían espacio interdental, así inferimos que es una característica natural, aunque extraña, en las familias. Las tres mujeres hablan con un tono neutral sobre sus dientes; aunque la primera de ellas menciona que su madre había llevado *brackets*, permitiendo ver el primer indicio sobre el hecho de que algunas personas juzgan que los huecos entre los dientes son indeseables.

Este segmento después cambia su enfoque para explicar cómo varias culturas, específicamente las sociedades no occidentales, han interpretado tales separaciones. Una joven asiática con una separación especula sobre el mito “estúpido” de que las mujeres con ese rasgo “se consideran más excitantes”. Blank corta entonces hacia un pequeño clip de la cinta de ficción *Swann in Love*, en que el protagonista hace el amor en un carruaje a una hermosa mujer con huecos entre sus dientes. ¿Se confirma el mito? ¿O sólo se sugiere que, en general, se ha aplicado el mito a las mujeres con separaciones entre los dientes, puesto que la actriz no es asiática? Este clip de otra película presenta un recurso de yuxtaposición de imágenes del arte y de la cultura popular con los segmentos de entrevistas, como si sugiriera lo penetrantes que son las ideas respecto de la separación entre los dientes.



Figura 5.7 *Gap-Toothed Women*: Un acercamiento al gran hueco en la boca de una mujer lleva hasta...



Figura 5.8 ...su “firma” al morder una manzana.



Figura 5.9 El título del filme se sobrepone en una escena en el jardín.



Figura 5.10 En *Gap-Toothed Women*, con su vestido escotado y amplia sonrisa la imagen de la Esposa de Bath resalta incongruentemente del resto el grupo.



Figura 5.11 *Gap-Toothed Women*: Una imagen de una cultura donde se aprecian las separaciones interdentes.



Figura 5.12 *Gap-Toothed Women* integra imágenes de la cultura popular y examina las actitudes sociales.

Este motivo continúa cuando la música de arpa y el ruido de las pezuñas de corceles llevan a un grabado en blanco y negro (de William Blake), sobre un grupo de peregrinos que van a Canterbury; la imagen se centra en la Esposa de Bath, quien monta un caballo (figura 5.10). La voz de un hombre empieza a interpretar la descripción de Chaucer acerca de la mujer con los espacios dentales, según lo que ello significaba en el contexto medieval; después vemos una toma de un hombre de la Edad Media que continúa su interpretación. Su pronunciación cuidadosa de una frase en inglés medieval lo presenta como un experto, de manera que es probable que tomemos su explicación con seriedad: en tiempos medievales tener un hueco entre los dientes se asociaba con la fascinación por los viajes, pero también con tener una naturaleza amorosa. La última interpretación se relaciona con los comentarios de la mujer asiática sobre el mito del incremento en la sexualidad.

El análisis del experto continúa sobre otra imagen de la Esposa de Bath, ahora representada en una tira cómica en color, basada en el original de Blake. Luego, una mujer con los dientes separados, quien acompaña su anécdota con un lenguaje de señas, relata su anhelo de besar a su instructor, que también presenta la misma característica. La toma concluye el análisis de la sexualidad y lleva a un acercamiento de una mujer afroamericana que describe cómo “en los reinos de ultramar” los espacios interdentes se perciben como atributos de suerte o incluso rasgos bellos. Ella menciona a Senegal como tal, y las fotografías de mujeres africanas sonrientes, con los dientes separados, se acompañan con cantos de su cultura (figura 5.11).

Sigue una corta entrevista con una mujer de la India que afirma que no conoce mitología hindú alguna respecto de los huecos; de hecho, dice que su madre le preguntó: “¿Por qué están haciendo una película?”, puesto que la mitad de mujeres indias tienen separaciones entre los dientes. Sus palabras presentan la idea de que en algunas culturas los huecos simplemente se aceptan como algo ordinario y, por ende, carentes de un significado especial. De manera abrupta el filme cambia a la vista de una copia moderna de la Esfinge egipcia, mientras la voz de una mujer afirma que las mujeres del antiguo Egipto creían que los huecos estaban asociados con el canto hermoso. Su comentario finaliza este segmento acerca de las creencias culturales.

Los segmentos posteriores se enfocan en la noción de que en las culturas occidentales modernas, tales huecos se estigmatizan como poco atractivos y antinaturales. Una adolescente francesa manifiesta que aunque en Francia se les llaman “dientes de la felicidad”, a ella otras personas la molestan por los suyos. Siguen tres cuadros de “Garfield”, donde el gato fastidia a su novia por tener una separación (que ella defiende como “una señal de sensibilidad”).

La película regresa a las entrevistas, con un breve acercamiento a la boca de una mujer cuando afirma que “en realidad nunca ha estado cómoda” con sus separaciones. Otra mujer, vista desde más lejos, describe cómo los dentistas siempre la han exhortado para que se arregle los dientes, explicando con un murmullo de bochorno simulado: “Sería más atractiva con mis dientes juntos.” Evidentemente esta mujer está muy contenta con su hueco, aunque es muy hermosa. Aquí podríamos sospechar que los realizadores deliberadamente seleccionaron mujeres bellas o, por lo menos, atractivas para sugerir que resulta absurdo estigmatizar los dientes separados.

Sigue otra canción que logra que el punto sea más explícito: “Te dicen que quieren salvar tu rostro/Pero sólo quieren llevarse tu espacio/Llenar tu boca con alambre, tu cabeza con mentiras/Sobre la sonrisa que debe ir con esos ojos bonitos.” Dos imágenes de una revista de modelos sin huecos y, después, una fotografía de una hermosa niña afroamericana con una separación, que lleva a una fotografía de Madonna, quizás el último icono glamoroso del hueco en la sociedad moderna y, finalmente, una portada de *Vogue* con Lauren Hutton, la primera gran modelo con un hueco entre los dientes (figura 5.12).

A pesar de esta noción algo desafiante, observamos otra entrevista con una mujer que, en toda la película, parece ser la más preocupada por su espacio interdental (figura 5.13). Se preocupa por su altura y por su peso, así como por su hue-

“Quizá
así se tr
Women.
mueve h
sentada
con esp
separad
se convi

Die
Entonce
incorpor
por enco
teñista
levan a

El n
a cantar
espaciad
sionen y
sobre la
describe

anta a
5.14 El

Dire

meo de
una de l

te-pecu

ta en el

re-entia

me figu

“No emi

sona de

en los

re-entia

re-entia

re-entia

re-entia

re-entia

re-entia

re-entia

re-entia

re-entia

re-entia

re-entia

re-entia

re-entia

re-entia

re-entia

re-entia

re-entia

re-entia

re-entia

re-entia

re-entia

re-entia

re-entia

re-entia



Figura 5.16 El motivo de la Esposa de Bath en el cartel para *Gap-Toothed Women*.



Figura 5.17 *Gap-Toothed Women*: La caricaturista Dori Seda analiza a las mujeres activas.



Figura 5.18 *Gap-Toothed Women*: Vincula los huecos con la creatividad.



Figura 5.19 *Gap-Toothed Women*: Cuando la conductora de camión baja una fotografía, se hace evidente su hueco entre los dientes.

en la zona de los muelles comentando respecto de imágenes de revista ahora se revela como creadora de esculturas y murales (figura 5.18). Su análisis de cómo su trabajo afecta a las comunidades es el primer relajamiento del filme donde no se mencionan los dientes separados y esto continúa así el resto del segmento, el cual se enfoca en las actividades de tales mujeres. De nueva cuenta observamos a la mujer india, ahora dibujando patrones tradicionales de arroz pintado en el umbral de su casa para dar la bienvenida a los dones de la vida. Luego sigue una entrevista con una mujer hispana que trabaja como camionera, quien describe un largo y difícil viaje a través de una tormenta. De nuevo su hueco no se menciona, aunque es fácilmente visible durante la entrevista (figura 5.19). Se trata de una imagen de la interesante y extraña labor que tales mujeres desempeñan.

Luego los directores entrevistan a Catherine De Santis (quien trabajó en un papel secundario en *Gap-Toothed Women*). Ella habla sobre realizar una película en súper-8 mm sobre una familia de mujeres árabes que regularmente utilizan una mezcla de cera caliente para quitar el vello del cuerpo. Aunque De Santis encuentra fascinante este proceso, también reconoce que resulta doloroso —apegándose a la idea de que las mujeres llegan a infligirse daños para acatar las nociones convencionales de belleza—, y concluye: “Para ser bonita tienes que sufrir. ¿no es así?” Aunque la película sugiere que algunas mujeres que creen esto son bonitas.

El filme continúa con la entrevista a una cantante de *heavy metal* que salió de su grupo porque el público sólo quería oír mensajes violentos, y ella prefiere interpretar composiciones suaves y difundir el símbolo de paz que trae pintado en sus uñas. Sigue una fotografía de una mujer con separaciones interdentes que tiene señales para la “mujer” y para la “paz” dibujadas en sus mejillas, así como la frase “No al reclutamiento” escrita en su barbilla. Un coro empieza a cantar: “Ellas estarán marchando, marchando, marchando cuando el ejército llegue al pueblo.” En la siguiente secuencia se observa una banda del Ejército de Salvación en un auditorio. La transición resulta irónica, puesto que “marchando cuando el ejército llegue al pueblo” parece referirse al recuerdo de los años sesenta cuando las mujeres protestaron, aunque en realidad viene de una reunión pública que sucede mucho tiempo después de la época de las protestas contra la guerra de Vietnam.

La banda está tocando antes de un discurso de Sandra Day O'Connor de la Suprema Corte de Justicia. En un inicio podríamos confundirnos acerca del porqué la cinta incluye a O'Connor; pero ella tiene un hueco entre los dientes (y había sido retratada al lado de la Esposa de Bath, en el cartel de Dori Seda para la película. El segmento estilo reportaje de un discurso real de O'Connor parece extrañamente fuera de lugar en una película basada en entrevistas. Aunque se ajusta bien, puesto que resalta “la creatividad, el trabajo y el amor” como las cuestiones que hacen que la vida valga la pena. Puesto que acabamos de observar a una serie de mujeres tra-

bajadoras y creando cuando la creat

Su asevera toma cerrada d continúa, vislucos que la aconleucemia aguda ahora se revela créditos finales de actitud desde molestan: “te p sabes, tienes un la aceptación de a ubicar en per se confirmara e Oriente, donde finales de la ci anima que sonrí la primera, con tipo de mujeres créditos finaliza “¡Muchas grac hicieron posible

Gap-Tooth una categoría p entretener a su hechos. Blank y parte gracias a c para presentar capítulo 10.)

Dicha pelíc bimos en el cap sólo presenta u orígenes cultura gracias a la expo Schmidt y Dori ground). Tambi revistas en rus países.

En el nivel versas ante la s tas, avergonzac directamente la zan a las person admira en otras los con espacio negra sólo obse masiva. Ello ex menina con el r entrevistadas fo

La estructu separación inter significado imp entre sus diente mujeres muy he

bajadoras y creativas, la conexión temática resulta evidente; O'Connor afirma que cuando la creatividad se va, "la voluntad de vivir parece irse con ella".

Su aseveración antecede al segmento final de la película, el cual inicia con una toma cerrada del estómago de una mujer en el baile del vientre. Cuando la escena continúa, vislumbramos a otras mujeres disfrazadas que la contemplan y a los músicos que la acompañan; la voz de la bailarina cuenta que ella está en remisión por una leucemia aguda. Un corte nos conduce a una apacible entrevista con la bailarina, que ahora se revela como una mujer caucásica (identificada como Sharlyn Sawyer en los créditos finales) con ropa ordinaria frente a una simple cerca. Ella describe su cambio de actitud desde su enfrentamiento con la muerte. Las tenues secuelas físicas no la molestan: "te pisotea un caballo, correcto, y te deja una cicatriz en la pierna. Bien, sabes, tienes un hueco entre tus dientes, pues ¿no hay problema!" La espontaneidad y la aceptación del sentido común en Sawyer respecto de sus problemas físicos ayudan a ubicar en perspectiva las ansiedades de algunas de las mujeres anteriores; como si se confirmara esto, el aplauso empieza, y regresamos a la clase de baile en Medio Oriente, donde Sawyer realiza otro baile similar (**figura 5.20**). Empiezan los créditos finales de la cinta y terminan sobre una fotografía muy cercana de una mujer anónima que sonríe y muestra huecos entre sus dientes. Esta última toma hace eco de la primera, confirmando la descripción positiva del filme, no sólo respecto de este tipo de mujeres sino, en general, también de las mujeres creativas y entusiastas. Los créditos finalizan con un reconocimiento que mantiene el tono exuberante de la cinta: "¡Muchas gracias a todas las mujeres maravillosas con separación interdental que hicieron posible esta cinta!"

Gap-Toothed Women demuestra cómo un documental organizado en torno de una categoría puede asumir una posición respecto de su tema, crear un tono definido, entretener a su público y, en resumen, hacer algo más que tan sólo presentar los hechos. Blank y sus colaboradores crearon un filme ligero con cierta comicidad, en parte gracias a que eligieron un tema inusual y a la manera en que emplean la técnica para presentar su material. (Analizaremos el estilo de *Gap-Toothed Women* en el capítulo 10.)

Dicha película también puede crear los cuatro niveles de significado que describimos en el capítulo 2 (pp. 46-49). En el nivel referencial, *Gap-Toothed Women* tan sólo presenta una serie de mujeres con separación interdental de diferentes razas, orígenes culturales y estratos sociales. Conocemos algunos de sus rostros y nombres gracias a la experiencia previa (obviamente Madonna y Whoopi Goldberg, y Claudia Schmidt y Dori Seda por los aficionados a la música *folk* y a las historietas *underground*). También sabemos que *Vogue* es una revista de modas y se supone que las revistas en ruso u otras lenguas extranjeras son las equivalentes de *Vogue* en tales países.

En el nivel del significado explícito las entrevistadas despliegan reacciones diversas ante la separación interdental: algunas evidentemente están orgullosas; algunas, avergonzadas; y otras más, entre ambas posturas. En ocasiones expresan muy directamente la noción de que las revistas y otras personas con frecuencia estigmatizan a las personas con huecos; mientras que otras veces revelan que tal separación se admira en otras culturas. En cierto momento la escultora compara la falta de modelos con espacio interdental en revistas con la noción de que las personas de raza negra sólo observan rostros blancos en las imágenes de los medios de comunicación masiva. Ello explícitamente vincula las actitudes estereotipadas sobre la belleza femenina con el racismo. Los directores tan sólo hacen preguntas, permitiendo a sus entrevistadas formular sus comentarios.

La estructura de la película no se organiza como un argumento a favor de la separación interdental como un rasgo natural e, incluso, atractivo; en el nivel del significado implícito, la música y las fotografías de sonrientes mujeres con huecos entre sus dientes simplemente tiende a implicar esa postura. La elección de algunas mujeres muy hermosas que se muestran angustiadas sobre sus dientes separados nos



Figura 5.20 La sobreviviente a la leucemia de *Gap-Toothed Women* brinca y gira ante el aplauso de músicos y espectadores.

lleva a interpretar sus miedos como innecesarios. Los comentarios de ciertas mujeres resultan claramente privilegiados al reflejar las ideas que los directores desean comunicar. La discusión de Dori Seda, sobre qué tan importante es para las mujeres hacer algo, define el segmento del filme sobre las profesiones y la creatividad; y al final el discurso de la mujer sobreviviente al cáncer hace que las ansiedades respecto a las separaciones interdentales se vuelvan triviales, en relación con las potenciales alegrías que ofrece la vida.

Más allá de estos tres niveles de significado, también es posible discernir significados sintomáticos. Blank empezó a realizar películas en los años sesenta, periodo en que fue común la contracultura basada en la protesta y la desconfianza hacia la autoridad; más específicamente, fue la era de la liberación femenina, con sus demandas por la igualdad de género y la ruptura de los estereotipos femeninos. Para 1987, cuando apareció la película, había cesado la contracultura de los años sesenta y setenta; aunque muchas personas conservaron sus ideales. Varias de las mujeres entrevistadas en la película de Blank pertenecen claramente a tales generaciones y poseen esa sensibilidad. Es más, un legado de la contracultura fue la amplia atención a las presiones de la sociedad sobre las mujeres para conformar los límites ideales de belleza. *Gap-Toothed Women* se interpreta como el reflejo del cambio de algunas actitudes radicales de los años sesenta en la corriente principal durante los años ochenta —una situación que persiste y logra que la película de Blank aún sea relevante en la actualidad—.

Forma retórica. Otro tipo de documental usa la forma *retórica*, con la cual el director presenta un argumento persuasivo. El objetivo de tales cintas consiste en persuadir al público de que adopte una opinión sobre el tema y, quizás, actúe de acuerdo con dicha opinión. Este tipo de película va más allá del que divide en categorías al tratar de hacer explícito un argumento.

La forma retórica es común en todos los medios de comunicación y con frecuencia la encontramos en la vida diaria, no sólo en forma de discursos sino también en la conversación. A menudo la gente busca persuadir con su argumento; el vendedor utiliza la persuasión en su trabajo y tal vez los amigos discutan sobre política en la sobremesa. La televisión nos bombardea con uno de los más penetrantes usos de la forma retórica: mensajes comerciales que intentan inducir al espectador a comprar productos o votar por determinados candidatos.

Es posible definir la forma retórica en el cine mediante cuatro atributos básicos. Primero, se dirige al espectador abiertamente, intentando llevarlo hacia una nueva convicción intelectual, hacia una nueva actitud emocional o hacia la acción. (En este último caso quizá ya creamos en algo, pero necesitamos que se nos persuada de que la creencia es lo bastante importante para actuar.)

Segundo, por lo común el tema de la cinta no será un problema juzgado con verdad científica sino una cuestión de opinión, hacia la cual una persona toma diversas actitudes igualmente posibles. (Sería bastante probable, no obstante, hacer un filme que se manifieste en contra de información científicamente establecida, como un documental contra la teoría de la evolución.) El director intentará que su postura resulte lo más creíble presentando argumentos y evidencia de diferentes tipos; aunque, como el asunto no puede demostrarse absolutamente, quizás aceptaríamos la postura tan sólo porque el realizador muestra un caso convincente. Debido a que las películas retóricas tratan con creencias y argumentos, implican una expresión ideológica; de hecho, quizás ningún tipo de forma cinematográfica se centre tan consistentemente alrededor del significado explícito y las implicaciones ideológicas.

El tercer aspecto de la forma retórica es que si la conclusión no se demuestra más allá de todo cuestionamiento, el director de cine a menudo apelará a nuestras emociones, en lugar de presentar sólo evidencia auténtica. En el cuarto aspecto, con frecuencia se intentará persuadir al espectador para elegir una opción que tendrá efecto en su vida cotidiana. Esto resulta tan simple como qué jabón utilizar o qué de-

siones
en una g
El c
nes: a m
a menu
verdade
de argu

Argume
tarán la
dar a las
sinceras
implicar
sted de
cuya vo
mos una
como ur

Argumen
en una e
un gran
corrupto
público
gobierno

Un
na más
una pers
producto
la mayor

Por
gumenta
laman a
amplia o

Por
en probl
pués, alg
solución
habríamo
análisis
premisas
acción es
no las es
el model
tema al

Argumen
apela a l
que posa
sentimen
Los direc
reacción
mentos y
la perspe

En u
apelaci

cisiones tomar sobre el apoyo a un aspirante político, o incluso sobre la participación en una guerra.

El cine utiliza toda clase de argumentos para persuadirnos de hacer tales elecciones; a menudo, sin embargo, los argumentos no se presentan *como* tales. La película a menudo ofrecerá argumentos como si tan sólo fueran observaciones o conclusiones verdaderas; pero tenderá a no señalar otras opiniones. Existen tres tipos principales de argumentos: relacionado con la fuente, con el tema y con el espectador.

Argumentos basados en la fuente. Algunos de los argumentos por lo regular presentarán la película como una fuente de información confiable. Los realizadores buscan dar a las audiencias la impresión de que son inteligentes, personas bien informadas, sinceras, de confianza, etcétera. Parece tratarse sólo de rasgos objetivos; sin embargo implican un argumento: este filme proviene de personas confiables; por consiguiente, usted debería dejarse persuadir. Por ejemplo, un filme puede utilizar a un narrador cuya voz sea fuerte y clara, en lugar de una suave e insegura, porque si escuchamos una voz que parezca convincente, es más probable que tomemos al narrador como una fuente de información confiable.

Argumentos centrados en el tema. A veces el cine recurre a las creencias populares en una cultura específica. Por ejemplo, en Estados Unidos actualmente se afirma que un gran segmento de la población cree que la mayoría de los políticos son cínicos y corruptos, lo cual puede o no ser cierto, pero un candidato en campaña para un cargo público se servirá de esa creencia diciendo a los potenciales votantes que él traerá al gobierno una nueva honestidad.

Un segundo enfoque utiliza ejemplos que apoyan su punto de vista con evidencia más o menos fuerte. Un mensaje respecto de una "prueba de sabor" que muestra a una persona que elige el producto del anunciante parece manifestar que en realidad el producto sabe mejor; aunque no haya alguna mención sobre otras personas —quizá la mayoría— que prefieran otras marcas.

Por último, los directores respaldan su argumento sirviéndose de modelos argumentativos familiares que se aceptan con facilidad. Los estudiantes de retórica llaman a tales modelos *entimema*, es decir, argumentos que se fundamentan en la amplia opinión y por lo común omiten algunas premisas cruciales.

Por ejemplo, podríamos desarrollar una película para persuadirlo a usted de que un problema se resolvió correctamente. Mostraríamos su existencia previa y, después, alguna acción que se tomó para resolverlo. La tendencia del problema a la solución constituye un modelo de inferencia tan familiar que usted asumiría que habríamos demostrado razonablemente que se tomaron decisiones correctas. En un análisis más cercano, sin embargo, usted descubriría que la película ocultaba una premisa: "En el supuesto de que ésta era la mejor solución, se siguió un curso de acción específico." Quizá otras soluciones habrían resultado mejores; pero el filme no las examinó. La solución presentada no es tan estrictamente necesaria como el modelo problema-solución parecería sugerir. Retomaremos los modelos de entimema al analizar *The River*.

Argumentos centrados en el espectador. Por último, la cinta logra un argumento que apela a las emociones del espectador. Estamos familiarizados con los políticos que posan con la bandera, la familia o la mascota. La exhortación al patriotismo, al sentimentalismo romántico y otras emociones resultan comunes en el cine retórico. Los directores a menudo deducen convenciones de otras películas para generar la reacción deseada. A veces, dichas apelaciones soslayan la debilidad de otros argumentos y persuaden a los miembros más susceptibles del público para que acepten la perspectiva del filme.

En un documental la forma retórica organiza de varias maneras tales argumentos y apelaciones. Algunos realizadores presentarán, primero, sus argumentos básicos;

después, muestran tanto la evidencia como los problemas y cómo llegarían a soluciones defendidas por la película. Otras cintas empezarán con el problema y lo describirán en detalle, dejando saber después al espectador qué cambio se está defendiendo. Este segundo enfoque puede crear más curiosidad y suspenso, llevando al espectador a reflejarse en él y a anticipar las posibles soluciones. El enfoque general que elija el director dependerá de los juicios sobre la manera en que el tema se presenta con mayor eficacia.

Una descripción estándar de la forma retórica sugiere que inicia con una introducción de la situación, sigue con un análisis de los hechos relevantes, después presenta evidencia de que una solución específica se ajusta a tales hechos y finaliza con un epílogo que resume lo anterior. *The River*, un documental realizado en 1937 por Pare Lorentz, será nuestro ejemplo de la forma retórica. Al exponer su forma general, el filme se adhiere a la estructura de cuatro partes antes esbozadas.

Un ejemplo de forma retórica: *The river*

Con *The River* Lorentz trabajó para Farm Security Administration del gobierno de Estados Unidos. En 1937, el país estaba dejando atrás la Gran Depresión. Durante la administración de Franklin Delano Roosevelt, el gobierno federal utilizó extensivamente su poder para crear programas de trabajo público que proveyeran empleos a un gran número de obreros cesados, así como para corregir diversos problemas sociales. Aunque muchas personas ahora consideran que las políticas de Roosevelt eran correctas y les atribuyen el rescate de Estados Unidos durante la Gran Depresión, en su momento enfrentaron fuerte oposición política. *The River* aclama al Tennessee Valley Authority (TVA) como la solución a los problemas regionales de inundaciones, el agotamiento agrícola y la electrificación. La película tenía una inclinación ideológica definida: buscar promover las políticas de Roosevelt. Así, el argumento resultó controvertido en su tiempo y podría serlo igualmente hoy, cuando existe un movimiento hacia la destrucción de las represas y la restauración de los ríos a su situación ecológica original.

Examinemos cómo esta película intenta persuadir a su público de que el TVA constituye un buen programa.

The River contiene once segmentos:

C. Los créditos

1. Un prólogo que sugiere el tema de la película
2. Una descripción de los ríos que fluyen en el Mississippi y desembocan en el Golfo de México
3. Una historia del primer uso agrícola del río
4. Los problemas causados en el Sur por la Guerra Civil
5. Una sección sobre la industria maderera y las fundiciones de acero en el Norte, y la construcción de áreas urbanas
6. Las inundaciones causadas por la negligente explotación de la tierra
7. Los efectos actuales de estos problemas en la vida de la gente: pobreza e ignorancia
8. Un mapa y una descripción del proyecto TVA
9. Los diques de la TVA y los beneficios que traen consigo

E. Créditos finales

Al principio el filme simplemente parece estar ofreciéndonos información sobre el Mississippi y así continúa hasta que su argumento salta a la vista; no obstante, por

el uso cuidadoso de la repetición, la variación y el desarrollo, Lorentz construye un caso que realmente depende de la conjunción de todos los segmentos, juntos como una unidad.

Los créditos iniciales aparecen sobre una antigua imagen de los buques de vapor en el Mississippi y, después, se superpone en un mapa de Estados Unidos (figura 5.21). La película de inmediato sugiere al público que sus realizadores son confiables y experimentados, y que presenciara un recuento basado en hechos históricos y geográficos reales. El mismo mapa regresa con el prólogo en el breve segmento de apertura: "Ésta es la historia de un río." Tal declaración enmascara el propósito retórico de la película, sugiriendo que se tratará una "historia" objetivamente narrada, es decir, incluirá características de la forma narrativa.

El segmento 2 continúa la introducción mostrando imágenes del cielo, las montañas y los ríos, con la voz de un hombre que explica cómo fluye el agua al Mississippi desde puntos tan lejanos como Idaho y Pennsylvania. La voz del narrador es profunda e imperiosa, y se sirve de nociones culturalmente convencionales sobre cómo debe escucharse una persona confiable. (El narrador que fue cuidadosamente elegido por dichas cualidades fue Thomas Chalmers, un ex barítono de la Ópera Metropolitana.) Cuando las imágenes muestran los ríos que se juntan (figura 5.22), el narrador empieza a recitar: "Desde el Yellowstone, el Milk, el White y Cheyenne... el Cannonball, el Musselshell, el James y el Sioux." Muchos otros nombres de ríos siguen mencionándose rítmicamente. (La técnica se basa en el trabajo de Walt Whitman y otros poetas estadounidenses.) Es más, en la película la voz se combina con la música típicamente estadounidense de Virgil Thomson, a menudo empleando conocidas canciones *folk*. Así, el filme adopta, de principio a fin, una tonalidad deliberadamente "estadounidense", que no sólo recurre al patriotismo y al sentimentalismo del espectador, sino que también sugiere que el país entero debe unirse para tratar problemas que parecen meramente regionales.

El segmento 2 estableció ya una situación idílica: bellas imágenes de paisajes de montaña y de río. El desarrollo general de la cinta se orientará hacia la restauración de tal belleza, pero con una diferencia. La escena también sienta las bases para que las técnicas se repitan con ciertas variaciones en otros segmentos.

Con el segmento 3 pasamos a la sección dedicada a los hechos de la historia estadounidense relacionados con el Mississippi y los problemas que causa. Empieza en forma parecida al segmento 2, con una vista de nubes; pero ahora parece que las cosas cambian; en lugar de las montañas que vimos antes, observamos a jinetes con bestias de carga. De nuevo, la voz del narrador empieza una lista: "De Nueva Orleans a Baton Rouge... de Baton Rouge a Natchez... de Natchez a Vicksburg", que es parte de un recuento breve sobre la historia de los diques construidos a lo largo del Mississippi, en los días previos a la Guerra Civil, para controlar las inundaciones. El narrador se reafirma como experimentado y confiable, exponiéndonos los hechos y las fechas en la historia de la nación. Vemos los fardos de algodón cargados en los buques de vapor, lo cual da sentido de la fuerza inicial del país como exportador de bienes.

Hasta ahora el filme parece seguir con su propósito inicial de contar la historia de un río; pero en el segmento 4 comienza a presentar los problemas que el TVA a larga resolverá. La película muestra los resultados de la Guerra Civil: casas en ruinas y hacendados despojados, tierras sin el cultivo del algodón y personas obligadas a mudarse hacia el oeste. El aspecto moral de la cinta se vuelve claro y resulta atractivo. Sobre las imágenes de personas empobrecidas se escucha música triste basada en una melodía popular, "Go Tell Aunt Rhody", que, en su línea, "El viejo ganso gris parece muerto", resalta las pérdidas de los granjeros. La voz del narrador expresa compasión cuando habla de la "tragedia de la tierra empobrecida" del Sur. Dicha actitud compasiva nos puede inclinar a aceptar como verdaderas otras cuestiones que se nos dicen. El narrador también se refiere a las personas de este periodo como "nosotros": "sembramos la tierra con algodón hasta que no produjo más". Aquí, el afán persua-



Figura 5.21 *The River* empieza presentando un mapa del Río Mississippi con sus afluentes exagerados en tamaño.



Figura 5.22 Una imagen idílica de la naturaleza en *The River*.

Aquí obviamente las imágenes usadas resultan menos significativas y el propósito de conectarlas es de cierta forma misterioso. Aunque, si estamos dispuestos a completar con nuestra imaginación, como se supone que ocurre con el *haiku*, el efecto debe ser un tono anímico o emocional, el cual no está presente en cualquier imagen individual, sino que resulta de la yuxtaposición de ambos.

Hasta ahora hemos observado la forma asociativa que opera a un nivel muy "local": la yuxtaposición lateral de imágenes. La forma asociativa también crea modelos a mayor escala que organizan un filme completo. A causa de que los sistemas asociativos formales son tan ilimitados en sus temas y medios de organización, resulta imposible definir un conjunto convencional de partes, en las cuales caerá un filme asociativo. Algunas películas nos mostrarán una serie de imágenes divertidas; mientras otras, aterradoras. Aunque podemos comenzar a entender la forma asociativa notando que casi siempre es acorde con dos principios generales.

Primero, el director agrupa imágenes en grandes conjuntos, cada uno de los cuales crea una parte distinta y unificada de la película. Cada grupo de imágenes puede contrastar después con otros grupos de imágenes. Este principio de la agrupación también se percibe en la forma abstracta, como muestra nuestro análisis de *Ballet mécanique*. Segundo, como en otros tipos de estructura, el filme usará motivos repetidos para reforzar las conexiones asociativas. Tercero, la forma asociativa constantemente invita a la interpretación, a la asignación de significados generales en la película, como en las fuertes implicaciones ambientalistas de *Koyaanisqatsi*.

Las conexiones asociativas en pequeña escala, las distintas partes a gran escala, los motivos repetidos y las señales para la interpretación son factores que indican que la organización asociativa coloca los requerimientos en el espectador. Esto explica por qué tantos realizadores buscan ampliar los límites de forma que utilizan modelos asociativos. No obstante, aunque la forma asociativa usa yuxtaposiciones deslumbrantes, originales e incluso confusas, quizá llegue a sugerir una emoción o idea bastante familiar. El punto explícito de *Koyaanisqatsi* no es particularmente sutil o nuevo. Aquí, como en muchas películas asociativas, el propósito consiste en crear una emoción familiar o concepto vívido por medio de nueva imagería y yuxtaposiciones frescas.

Otros filmes asociativos resultan más complejos y evocadores. El director no necesariamente ofrecerá señales obvias para las cualidades o conceptos expresivos apropiados. Simplemente creará una serie de combinaciones inusuales y llamativas, y nos dejará el trabajo de descubrir sus relaciones. *Scorpio Rising* de Kenneth Anger, por ejemplo, asocia explícitamente a las bandas de motociclistas con grupos religiosos tradicionales y con la violencia nazi; aunque también sugiere, más elusivamente, que los emblemas y los rituales de la banda tienen implicaciones homosexuales. Como sucede con otras clases de estructura fílmica, la forma asociativa puede ofrecer significados tanto implícitos como explícitos.

Un ejemplo de forma asociativa: *A Movie*

La cinta de Bruce Conner *A Movie* ilustra cómo la forma asociativa nos confronta con yuxtaposiciones evocativas y misteriosas; aunque, al mismo tiempo, genera una película coherente y una intensa impresión en el espectador.

Conner realizó *A Movie*, su primera película, en 1958. Como Léger, trabajó en las artes visuales y plásticas, y fue reconocido por sus piezas de "ensamble": *collages* contruidos de diversos objetos. Conner toma un enfoque comparable a la filmación: por lo común utiliza cinta tomada de antiguos noticieros, de cine hollywoodense, de pornografía ligera y así por el estilo. Como resultado, Conner encuentra dos tomas de fuentes muy diferentes que aparentemente no tienen punto en común; aunque, si observamos las dos tomas juntas, nos esforzaremos por encontrar alguna conexión entre ellas. A partir de una serie de yuxtaposiciones, nuestra actividad puede crear una emoción o un concepto global.